

## Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha

Edson Zampronha (Universidad Internacional Valenciana, Espanha)  
Maurício Ayer (USP)

**Resumo:** Nesta entrevista, Edson Zampronha comenta sobre sua poética musical e sobre a relação que estabelece com a tradição musical (oferecendo um exemplo em sua obra *Ciaccona*, para piano e percussão). Também comenta a respeito da influência da notação musical no processo compositivo e explica o que entende por música avançada e sensibilidade na música atual. Esta entrevista foi realizada no primeiro semestre de 2013, com o objetivo inicial de redigir textos para o encarte do CD *S'lo Esca Vivo: Karin Fernandes toca Edson Zampronha*. No entanto, as questões debatidas se tornaram tão profundas que transcenderam de forma notável os objetivos iniciais. O resultado é a presente entrevista: uma contribuição importante para o debate sobre a música atual e as inovações que oferece.

**Palavras-chave:** Música contemporânea. Composição musical. Sensibilidade musical. *Ciaccona*. Edson Zampronha.

**Title:** Being Touched by What does not Fit in our Paradigms: Maurício Ayer Interviews Edson Zampronha

**Abstract:** In this interview Edson Zampronha comments on his musical poetics and on its relationship to musical tradition (exemplified by his work *Ciaccona* for piano and percussion). He also comments on the influence of music notation within the composing process and explains what he understands by advanced music and sensibility in contemporary music. This interview took place during the first semester of 2013 to prepare to write an insert for the CD album *S'lo Esca Vivo: Karin Fernandes Plays Edson Zampronha*. However, the discussion became so profound it far exceeded the initial purpose. The result is this interview: an important contribution to the debate on contemporary music and its innovations.

**Keywords:** Contemporary Music. Music Composition. Music Sensibility. *Ciaccona*. Edson Zampronha.

**E**sta entrevista foi realizada no primeiro semestre de 2013, com o objetivo inicial de redigir textos para o encarte do recente CD *S'io Esca Vivo: Karin Fernandes toca Edson Zampronha*<sup>1</sup>. No entanto, as questões debatidas se tornaram tão profundas, tocando temas que habitam um terreno intermediário entre técnica composicional, percepção e filosofia, que transcenderam os objetivos iniciais, constituindo um material importante para o debate sobre a música atual e as inovações que oferece.

As perguntas e respostas mais instigantes foram aqui reunidas para fornecer um rico material que apresenta de forma clara e concisa a maneira como Edson Zampronha concebe certos aspectos da composição musical nos tempos atuais, e como Maurício Ayer reage às suas obras, incluindo os seguintes temas: o valor das referências musicais ao passado; a importância da notação musical e um exemplo em sua obra *Ciaccona* (para percussão e piano); uma definição de Música Avançada; a importância da sensibilidade para a escuta e a composição musical; a mudança de foco composicional do objeto sonoro à inteligibilidade, e a ideia de uma música que parte da experiência sensível (mas não se limita a esta experiência).

Para uma melhor documentação desta entrevista, foram acrescentadas referências bibliográficas dos textos e temas mencionados, além de breves contextualizações necessárias. Também foram incluídos fragmentos de partituras para a ilustração da entrevista, e um *link* para que seja possível escutar a obra *Ciaccona*, comentada no texto, dando ao leitor a possibilidade de acompanhar o debate realizado.

**Maurício Ayer:** Gostaria de começar nossa entrevista tratando de sua poética de um modo mais geral. Muitas de suas músicas parecem incorporar evocações de obras, estilos e compositores de um passado recente ou distante. Em razão disso, há quem considere sua obra “tradicional” ou “convencional”, como se ela não fosse “inovadora” ou “de vanguarda”. De um modo geral, como você se relaciona com a tradição ao compor suas músicas?

**Edson Zampronha:** Minha relação com o passado (e também com culturas não ocidentais) tem o propósito de dar densidade à experiência sonora. Por exemplo, podemos

---

<sup>1</sup> CD realizado através do Prêmio ProAC-2012 (Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo), tendo obtido o 1º lugar em sua categoria. O CD, gravado pela pianista Karin Fernandes, inclui as obras *Lamento*, *S'io Esca Vivo*, *Ciaccona*, *Fantasia*, *Composição para Piano VII* e *Feroce*, e conta com a participação especial de Adriana Holtz (cello), Ana de Oliveira (violino), Luis Afonso Montanha (clarinete) e Ricardo Bologna (percussão).

escutar um som e ter aí apenas uma experiência sensorial. O som pode ter um atrativo em si mesmo, e considero isto muito importante. Mas é possível que nossa experiência musical possa ser enriquecida com experiências que temos de outras músicas. Quando uma música não faz uma referência direta, mas uma evocação (seu termo é bom!) a outras músicas, a experiência destas obras entra em nossa experiência de escuta musical dando aos sons uma nova camada de significações. Em certas ocasiões illustrei isto comparando uma escuta concentrada no som a uma escuta plana, e uma escuta concentrada em referências a uma escuta em perspectiva. Nesta escuta concentrada em referências, um som é mais que um som. Ele é capaz de transferir à experiência de escuta um conjunto de valores, experiências sonoras e conceitos que o som sozinho não é capaz de apresentar. Uma nota longa, tocada com uma expressividade barroca, é capaz de transferir valores barrocos a um certo momento de uma obra. Desta forma, uma obra é construída não somente a partir das relações que os sons estabelecem entre si, mas a partir das relações entre essas referências. É possível haver referências incompatíveis que depois se compatibilizam, camadas de significação que dialogam entre si, gerando todo um entrelaçamento de significações que oferece à escuta uma experiência rica, que não se reduz ao som, mas que também não se esquece de que a música é também som. O nome técnico que dou a isto é *transferência*<sup>2</sup>.

**MA:** Também a sua escrita, a maneira como você escolhe notar suas obras, fala dessa relação com o passado. Já a escolha da língua italiana – o “latim” da música clássica – para os títulos de várias obras, demonstra uma intenção de enraizamento histórico. É o caso de *Ciaccona*, *Feroce*, *Fantasia*, *S’io esca vivo* e *Lamento*. Observando as partituras das obras incluídas no CD *S’io Esca Vivo*, noto que você usa basicamente uma notação tradicional, com os mesmos signos e sinais que compositores usaram no século XIX. Não me refiro propriamente à linguagem, mas às suas condições de possibilidade. Penso aqui também no que você diz no seu livro *Notação, Representação e Composição* [ZAMPRONHA, 2000]: a escolha da notação em alguma medida determina a composição porque filtra os recursos e impõe limitações. Porém, quando começo a ler a obra, me surpreendo com algumas coisas. Por exemplo, em *Ciaccona*, para piano e percussão<sup>3</sup> [Fig. 1 e 2] você usa diversas indicações de expressividade para o intérprete, que remetem a universo tradicional e clássico, coisas como “Espressivo”, “Cantabile”, “Con Sentimento” e “Profundo”. Se estivesse diante de uma partitura de Franz Liszt, não me surpreenderia. Mas quando “Espressivo” se refere a um trecho em que o acorde do piano ressoa e o percussionista

<sup>2</sup> Uma informação detalhada sobre transferências pode ser encontrada em Zampronha (2013).

<sup>3</sup> Escute *Ciaccona* em <https://soundcloud.com/karin-fernandes/ciaccona>



visível na notação musical porque sua novidade não é evidente de forma gráfica, como ocorre quando introduzimos signos gráficos diferentes dos tradicionais [para uma comparação, ver na Figura 3 um exemplo no qual há a introdução de notação não tradicional]. É possível construirmos uma forma de referência de uma notação dentro de outra, o que gera uma densidade de significações. Embora graficamente, em obras mais recentes, a notação que utilizo possa ter uma aparência tradicional, há sempre esta densidade que uma notação pode introduzir dentro de outra, ou a introdução de formas diferentes de tocar. Em *Ciaccona* você detecta um caso claro: estas indicações expressivas dão uma certa densidade à leitura da obra, construindo uma ideia que relaciona piano e percussão não somente como dois sons que se unem, mas que se unem incluindo uma densidade musical que se refere ao passado, e que é reinventada no contexto deste duo. A conexão entre os eventos agora adquire uma densidade que é introduzida por estas indicações.

**Con Sentimento**

The musical score for 'Con Sentimento' (measures 44 and 45) is presented in a score format. It features three percussion groups (G.1, G.2, G.3) and a piano (Pno.) part. The tempo/mood is marked 'Con Sentimento'. The score is in 10/4 and 6/4 time signatures. The piano part includes a melodic line with a fermata and a bass line with a similar melodic line. The percussion groups play rhythmic patterns. The score includes dynamic markings 'p' and a fermata over the piano part.

**Fig. 2:** Fragmento da obra *Ciaccona*, de Edson Zampronha (2007), incluindo a expressão “Con Sentimento” (compassos 44 e 45). A percussão utiliza 3 grupos de instrumentos, aqui abreviados como G.1, G.2 e G.3. Grupo 1: metais suspensos (ressonantes); Grupo 2: metais abafados (não-ressonantes); Grupo 3: madeiras e peles.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes various performance instructions and non-traditional rhythmic markings. Key elements include:
 

- Dynamic markings:** "Sempre" (written as // // //), "Molto energico ed agitato", "Mant. lento, Agitato", "Mancatissimo (♩=63)", and "Dolce".
- Rhythmic markings:** "2''" and "3''" are written above specific passages, indicating non-traditional rhythmic values.
- Pedal markings:** "Ped" is written below the staff with asterisks (\*) indicating pedal changes.
- Other markings:** "P sob" (piano sotto) is written below the staff, and "A" is written below a note in the bass clef.
- Non-traditional notation:** The score uses vertical lines and other symbols to represent sounds or textures that are not fully captured by standard musical notation.

Fig. 3: Fragmento da obra *Modelagem IX*, para piano, de Edson Zampronha (1996), ilustrando a introdução de notação não tradicional em meio à notação tradicional. Manuscrito do autor.

No século XX o piano muitas vezes foi utilizado como um instrumento de percussão, no entanto em *Ciaccona* é a percussão que é utilizada como um piano. A percussão quase sempre une dois sons, um som seco e outro reverberante, que é uma reinvenção, na percussão, do som do piano: o som seco é o som do martelo na corda, e o som reverberante é o da corda que vibra. A percussão é um piano desconstruído (ou reconstruído em outro universo sonoro), e indicações como “Espressivo”, por exemplo, introduzem nesta desconstrução uma expressividade que, por não conseguir aparecer exatamente como no piano, é traduzida de outra forma. Neste processo de tradução a obra ganha densidade e significação. Simplesmente o universo da percussão e do piano não são antagônicos: um é a tradução do outro, e isto é perfeitamente perceptível ao escutar a obra. Em outras palavras, temos aqui uma relação entre duas representações: a partitura utiliza signos tradicionais, mas o meio ao qual se aplica tem uma forma de representação distinta, e nessa relação entre duas formas de representação temos uma reinvenção da expressividade, sempre inteligível à escuta. Se preferir, podemos dizer de uma forma ainda mais direta que o gesto de um instrumento é traduzido em outro, dando maior densidade àquilo que escutamos [ver na Figura 4 um exemplo de tradução deste tipo].

Vivo (♩ = 144 circa, o poco più presto)

Piano *mp*

Atacar as notas lá, dó e ré e mantê-las pressionadas até o final da linha. A mão direita toca escalas e as notas em “x” não soam, resultando em figuras rítmicas variadas.

Attack notes A, C and D and keep them pressed until the end of the line. The right hand plays scales and notes in “x” do not sound, resulting in varied rhythmic figures.

**Fig. 4:** Página inicial de *Composição para Piano VII*, de Edson Zampronha (2013). A mão direita toca escalas de forma tradicional, ao mesmo tempo em que a mão esquerda abaixa certas notas que ficam ressoando. As notas da mão esquerda são um tipo de filtro, já que quando a escala passa por estas notas, elas não soam. O resultado é a produção de ritmos e figuras variadas, uma certa forma renovada de escuta do tão conhecido diatonismo.

**MA:** Você se define como “um compositor de Música Avançada”. Afinal, o que é “Música Avançada”? Como você define esse conceito?

**EZ:** Em linhas muito gerais, a música contemporânea costuma centrar-se no objeto sonoro e/ou na estrutura. O que denomino *música avançada*, ao contrário, é uma música centrada em processos de tradução. O sentido musical não está nem na estrutura, nem no objeto sonoro, e também não é uma exteriorização de um sentimento interior. O sentido musical é uma tradução da experiência de escuta em uma imagem de algum tipo que é capaz de sintetizar e conectar aquilo que escutamos em algo inteligível. As imagens que criamos ao escutar uma obra são diferentes de ouvinte a ouvinte, mas o mecanismo de tradução não é essencialmente diferente. Hoje é possível centrar-se neste aspecto, que permite que possamos dar um passo adiante tanto da subjetividade romântica quando da objetividade do objeto sonoro e da estrutura. Há uma mudança de foco, e os mecanismos de tradução abrem perspectivas sumamente originais para a exploração musical.

Centrar-se em estruturas e objetos sonoros, observo hoje, é centrar-se em um campo muito limitado. Inclusive, muitas vezes se repetem a si mesmos e acabam tomando a forma de clichês. Os mesmos gestos, o mesmo tipo de sonoridade, as mesmas texturas, uma forma musical geralmente bastante simples e uma matéria sonora bastante complexa, mas frequentemente muito similar... a música contemporânea, aquela que em seu momento foi vanguarda, tornou-se escolástica e acadêmica. Por isso, e de uma forma não técnica, diria que música avançada elimina estes clichês e oferece uma nova perspectiva à escuta musical. Trata-se de uma alternativa real ao dilema entre subjetividade romântica e objetividade das vanguardas. Esta é uma resposta possível, muito convincente, que permite uma alternativa ao beco sem saída no qual a vanguarda nos colocou. Para a música avançada, a chamada “música contemporânea” é uma música do passado, e pode ser citada como música do passado tanto quanto uma música barroca. Tanto uma quanto outra podem ser utilizadas como referências para dar densidade e significação às obras, criando uma música diferente, que explora novos horizontes, que por sua vez dialogam diretamente com uma sensibilidade atual, não congelada, nem extremamente codificada.

**MA:** No depoimento que você deu para o Centro Cultural São Paulo, realizado em 2008 [ZAMPRONHA, 2008], você menciona algumas ideias que eu gostaria de retomar. Por exemplo, você coloca a “sensibilidade” na origem do ato criativo. Concretamente, na prática, o que isso significa? O que fala à sua sensibilidade? Como você procura ouvi-la?

**EZ:** No meu modo de ver, a sensibilidade está relacionada com nossa capacidade de estarmos abertos à experiência, sua diversidade e singularidade, de deixar-se tocar por eventos desconhecidos que podem não enquadrar-se em nossos paradigmas. Trata-se de não nos acostumarmos com o mundo, e de não ver em nossas experiências somente aquilo que já conhecemos e esquematizamos de forma abstrata. Uma pessoa sensível não se acostuma com o mundo. A exuberante diversidade da experiência não se reduz ao emprego de modelos consolidados (geralmente gerais e abstratos) que enquadram a realidade em respostas conhecidas. O vínculo essencial com a experiência e sua singularidade é fundamental, e ser sensível é sempre estar atento a este vínculo sempre presente, e ter consciência de que os modelos que utilizamos são apenas interpretações possíveis, falíveis, hipotéticas e certamente temporárias destas experiências. O mundo está repleto de novidades constantes! Sensibilidade é esta abertura, esta exposição a aspectos da experiência que podem vir a questionar nossos paradigmas, é ver que a experiência é mais rica que nossos modelos, é saber observar a particularidade, a singularidade da experiência mesmo quando projetamos no mundo um modelo abstrato. Ser sensível, em certa medida,

é estar atento ao particular sem esquecer do geral. *Sensibilidade, portanto, não é emotividade.* A emoção é um a forma de julgamento da sensibilidade. É posterior. Sou muito sensível, e tive certas dificuldades por causa disso. Tive que aprender a relacionar-me com um mundo que, em certos contextos, é pouco sensível. Mas a sensibilidade é também uma ferramenta, ou um método. Trata-se de uma ferramenta não racional muito eficiente. Eu utilizo muitas ferramentas em minhas músicas, tanto racionais quanto não racionais (não é uma contradição afirmar que há ferramentas não racionais), e os resultados são realmente surpreendentes.

**MA:** É como se você valorizasse uma abertura para uma alteridade – que está em você mas que de algum modo não lhe pertence ainda – e que quisesse fazer esse outro que é você tornar-se cada vez mais você mesmo. É uma formulação um tanto labiríntica, mas que me parece corresponder à situação do compositor, tal como você a define. Quero dizer, é como se você fosse desvelando possibilidades suas que depois precisa adquirir como parte do seu catálogo de possibilidades, do seu arsenal técnico-sensível. É isso mesmo? É desse modo que o “compositor se inventa”?

**EZ:** Esta é outra forma de dizer. Uma abertura para a alteridade, gosto desta expressão. Há algo que nos escapa na alteridade, há algo além de nossa experiência que se manifesta. Tradicionalmente, este algo é chamado objeto. Mas, como podemos conhecer o objeto além de nossas experiências se nosso contato com o mundo é sempre através da experiência? O objeto, sempre, é uma hipótese que se confirma ou não. Ao confirmar-se, muitas vezes, podemos crer que nossa hipótese é verdadeira e podemos chegar a crer que nossa hipótese é o próprio objeto (um comum e grave equívoco!). É nossa visão sobre o objeto que se consolida, não o objeto. Ser sensível, ou estar aberto à alteridade, é ver que o objeto não é constante, que nossa visão sobre o mundo é hipotética e pode ser modificada (e, de fato, isto ocorre muitas vezes). Através dessa abertura à alteridade, ganhamos novas experiências, e estes recursos podem ampliar nosso estoque de ferramentas de leitura do mundo e, assim, de formas de construção musical. De fato, creio que uma das buscas da música como arte é a ampliação de meios através dos quais certas inteligibilidades do mundo se concretizam em experiências sonoras. O foco não está na inteligibilidade do mundo (linguagem), nem no objeto (matéria sonora), mas na tradução que se estabelece entre uma inteligência em um objeto sensível. Arte é, em certo sentido, uma certa inteligência expressa de forma concreta.

**MA:** Na linha do que você está afirmando, você cita uma frase do Umberto Eco que vale a pena retomar aqui: “Se a sua única ferramenta é um martelo, você tende a ver

tudo como se fosse um prego”. Como é que a escuta dá ferramentas ao compositor, ao músico? Como isso funciona para você?

**EZ:** Não me recordo exatamente onde li esta belíssima frase. Se não me equivoco, está em algum lugar de seu livro *Como se Faz uma Tese* [1993]. Essa frase expressa de forma clara, e de forma bastante contundente e divertida, as consequências negativas de uma exagerada forma de “acostumar-se com o mundo”. Se vemos tudo como um prego, perdemos a diversidade do mundo. Ver tudo como um prego pode ser útil em certos momentos, e não nego essa possibilidade. Mas ver sempre o mundo dessa forma é uma simplificação exagerada. Concordo com Eco, totalmente. O mundo é rico e interessante, e aprender a ver o mundo como outra coisa que não exclusivamente um prego pode produzir olhares muito eficientes. Além disto, revela a forte influência dos métodos (no caso o martelo) naquilo que observamos. Por isso, uma abertura sensível à experiência pode produzir ou detonar novos processos de leitura do mundo, permitindo que experimentemos o mundo como algo mais que um prego, levando o compositor a encontrar novas soluções musicais. Parece-me que o pensamento dogmático tende a ver o mundo somente como um prego. O unilateralismo da ideia (o fechamento à diversidade de visões sobre algo) e o radicalismo de uma certa forma de ver as coisas são capazes de cegar o indivíduo, e vão em direção contrária àquilo que entendo como arte. A afirmação de que não há nada mais a ser inventado em música, por exemplo, é uma afirmação dogmática, evidentemente incorreta.

**MA:** Vou citar aqui uma frase sua que gostaria que você comentasse à luz dessa discussão: “Quem limita a imaginação composicional? Em parte, o próprio material utilizado na composição. Em parte, no diálogo com o material que resiste, que não deixa determinadas relações se estabelecerem, é que você encontra os limites que cercam a subjetividade. Na verdade, é o contato com esses limites que faz com que o compositor tome consciência de sua própria subjetividade (ou que a crie a partir desses limites)” [ZAMPRONHA, 2008: 79].

**EZ:** Tudo o que temos, de fato, é a experiência, nossa experiência fenomênica com o mundo. A experiência é nosso único ponto de apoio, e tanto os objetos (alteridade) quanto nossa subjetividade são construídas a partir daí. Como consequência, o objeto (a alteridade) é uma hipótese que deve ser constantemente posta à prova, já que nunca temos um contato direto com o objeto (exceto quando o objeto é a própria experiência). Por outro lado, nossa subjetividade é uma construção resultante, que pode ser transformada e que de fato é atualizada a cada momento. (Certamente a influência do contexto social é

fundamental, mas vou simplificar aqui meu argumento.) Em síntese, quando realizarmos uma hipótese sobre o objeto, simultaneamente construímos uma parte do sujeito. Assim, podemos propor outras hipóteses sobre os objetos mas isso não é sem limites porque nosso contato com a experiência revela que nem todas hipóteses são realizáveis. Há algo que aparentemente resiste, e toda nossa hipótese sobre o objeto não é outra coisa senão uma hipótese sobre o que deve ser este algo que aparentemente resiste, e qual deve ser sua natureza para que nos apareça de certa forma em nossa experiência. Por isso devem estar certos os que afirmam que o compositor não expressa sua subjetividade em música<sup>5</sup>. Esta é uma ilusão muito convincente. Somos o resultado do modo como vemos o mundo, e não o contrário. E esta é a razão de fundo que me permite afirmar que uma música nova não é nem uma expressão nova de um sujeito, nem necessariamente a construção de um objeto sonoro novo, ou uma estrutura musical nova, como as vanguardas propuseram muitas vezes. A novidade está na *maneira* como o ouvinte é levado a construir o objeto da sua experiência musical. Quer dizer, toda esta reflexão abstrata tem um final pragmático muito concreto, e que nos toca a todo momento. Este é o ponto central que as técnicas composicionais não revelam, já que estas técnicas tendem a consolidar certos modos de vivenciar a experiência musical, indicando quase sempre modelos ou princípios para a construção de objetos ao invés de exercitar processos através dos quais é possível transformar a experiência. Esta transformação é a chave. É ela que permite ampliar os recursos que possuímos para traduzir uma experiência em algo inteligível.

**MA:** Em um dado momento você coloca três aspectos da produção da música, ou “três pernas que sustentam minha composição. Uma é a *sensibilidade*; outra é o *material* e as *conexões* que permite estabelecer, e outra é a *interpretação*, a construção que a escuta realiza” [ZAMPRONHA, 2008: 80]. Quer-me parecer que, na sua concepção, a técnica composicional propriamente dita participa da segunda etapa. É onde está a competência do compositor. A primeira e a terceira são pura abertura à alteridade. Ou não? Há uma tecnologia da *sensibilidade* e da *leitura*, por assim dizer?

**EZ:** Sim, o aspecto técnico da composição está mais focado na segunda etapa. Mas a competência do compositor está em não se limitar a esta segunda etapa, já que poderia produzir algo semelhante à realização de um exercício de harmonia sem escutar

---

<sup>5</sup> Esta hipótese está presente em Eduard Hanslick (2011) e reverbera em diversos compositores, como Igor Stravinsky (1970). A solução de Hanslick (2011: 41) é afirmar que, diferentemente do idealismo romântico, a música é “forma sonora em movimento”, o que a leva a concentrar-se nos objetos sonoros e/ou suas estruturas. A hipótese de Edson Zampronha, ao contrário, é uma alternativa tanto ao idealismo romântico quanto ao formalismo de Hanslick.

absolutamente nada, embora obedecendo rigorosamente as regras de composição. As regras, em si mesmas, não são verdadeiras nem falsas. Elas são orientações que permitem facilitar o caminho em direção a algo. A competência é não perder de vista este algo. Os aspectos da sensibilidade e da interpretação, por sua vez, não são menos técnicos, mas geralmente não são considerados pelas técnicas de composição que se limitam, em graus diferentes, a uma certa mecanização do procedimento compositivo. Hoje temos ferramentas sofisticadas para trabalhar de forma muito eficiente com a sensibilidade e a interpretação, e somos capazes de dar ao projeto poético e aos efeitos que produz na escuta um tipo de experiência de altíssima qualidade, sem abandonar em nenhum momento suas propostas experimentais.

**MA:** O instrumento central do seu recente CD *S'io Esca Vivo* é o piano. Qual sua relação pessoal com este instrumento, o piano? Como ele apareceu na sua história pessoal? Como você é tocado por este instrumento? Você enxerga algo de específico em sua obra pianística, ou obras com piano, em comparação ao restante de sua produção?

**EZ:** Para mim o piano oferece um contexto de produção musical altamente criativo. Sua tradição e o amplo repertório que possui, com obras de excelente qualidade, permitem diálogos intensos e muito originais com a literatura musical. Este diálogo possibilita a criação de diversos tipos de reinvenção que, justamente por ser o piano um instrumento muito conhecido, facilita um diálogo profundo com o imaginário do ouvinte. Além disso, o piano aparece em minha música sob formas muito diferentes, criando novos modos de escuta que permitem a ampliação e diversificação da maneira como experimentamos música, mas sempre de forma inteligível, comunicativa e muito sensível. Karin Fernandes, uma pianista excelente que merece toda minha admiração, soube explorar com grande maestria diversos aspectos das obras incluídas neste CD, oferecendo ao ouvinte uma experiência musical de altíssima qualidade, com interpretações altamente artísticas e verdadeiramente notáveis.

## Referências

ECO, U. *Como se faz uma tese*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HANSLICK, E. *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Covilha: Universidade da Beira Interior, 2011.

STRAVINSKY, I. *Poetics of music*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

ZAMPRONHA, E. *Notação, representação, composição: um novo paradigma da escrita musical*.

São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

ZAMPRONHA, E. Edson Zampronha - uma conversa com o compositor. In: DONADIO, Vera Lúcia (Org.). *Música contemporânea brasileira: Flo Menezes e Edson Zampronha*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, p. 58-88, 2008. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/M%FAstica%20Contempor%EAnea%20Ia.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

ZAMPRONHA, E. *Notação interpretativa: invenção e descoberta*. In: RICCIARDI, Rubens Russomano e ZAMPRONHA, Edson. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Editora Coruja e Departamento de Música da FFCLRP-USP, 2013.

ZAMPRONHA, E. Transferência: o que é, e o que oferece à música?. In: *Música Hodie*, v.13, n.1, p. 8-18, 2013. Disponível em: <[http://www.musicahodie.mus.br/13.1/Artigo\\_Cientifico\\_01.pdf](http://www.musicahodie.mus.br/13.1/Artigo_Cientifico_01.pdf)>. Acesso em: 01 dez. 2013.

.....

**Maurício Ayer** é Doutor em Letras pela FFLCH/USP, com especialização na área pela Université de Paris 8 e Bacharel em Música/Composição pela Faculdade Santa Marcelina. Coautor de *Música nas Montanhas: 40 anos do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão* (2009), dirigiu o setor de comunicação do Festival em 2010 e 2011. Realiza colaborações poéticas com artistas e grupos como Karin Fernandes, Trio Puelli e Camerata Aberta. mauayer@gmail.com

**Edson Zampronha** recebeu dois prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (Brasil) e foi vencedor do 6º Prêmio Sergio Motta com obra realizada com o Grupo SCIArts. Tem recebido encomendas de destaque, como do Museum für Angewandte Kunst, Alemanha; do Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, e da Fundação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, OSESP. Possui mais de 100 composições para orquestra, coro, balé, instalações sonoras, música eletroacústica, de câmara e cinema. Suas obras estão gravadas em três CDs (*Modelagens*, *Sensibile* e *S'io Esca Vivo*) e têm sido apresentadas em importantes salas de concerto nacionais e internacionais. É Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É autor do livro *Notação, Representação e Composição*. [www.zampronha.com](http://www.zampronha.com); [info@zampronha.com](mailto:info@zampronha.com)